DA RUA À POESIA: UM MERGULHO NA CENA DO GRUPO O BURACO D'ORÁCULO

FROM THE STREET TO POETRY: A DIVE INTO THE SCENE OF THE GROUP O BURACO D'ORÁCULO

Rodrigo Lopes Reis

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Este artigo analisa uma cena presente no espetáculo Pelas ordens do rei que pede socorro. O grupo de teatro de rua, O Buraco d'Oráculo, mobiliza muitos campos distintos para construir uma profunda conexão entre música, poesia, cinema e teatro ao abordar problemas sociais e políticos. Este estudo revelou-se importante não apenas para compreender a maneira como os atores se comunicam em cena, como também questiona com quem e para quem se comunica.
Palavras-chave: teatro de rua; poesia; canção; cenopoesia.

Abstract: This article analyzes the creative process of a scene from Pelas ordens do rei que pede socorro. The street theater group O Buraco d'Oráculo brings together various disciplines to establish a powerful connection between music, poetry, cinema, and theater while addressing social and political issues. This study proves important not only for understanding how (and what) the actors communicate on stage but also for questioning with whom and for whom they are communicating.
Keywords: street theater; poetry; song; cenopoesia.

Recebido em: 28/10/2024

Aceito em: 30/12/2024

Poesia e canção na *performance cenopoética*

> O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com sua própria alma. [...] antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.
> (Jacques Rancière, 1995, p. 7)

"O Buraco d'Oráculo" é um grupo de teatro de rua que possui cerca de vinte e sete anos, acumulando, em sua trajetória, uma diversidade de montagem de espetáculos nos quais investigaram diferentes linguagens das artes da cena, passando da farsa ao épico. O último trabalho da companhia, o *Pelas ordens do rei que pede socorro* (homônimo de uma das obras que serviu de base e referência), propõe uma nova variante. Para a elaboração e encenação do espetáculo, o grupo recorreu às obras do poeta Ray Lima, dentre elas o *Pelas ordens do rei que pede socorro – um roteiro-manifesto da Cenopoesia* (2012). Para o trabalho da trupe, interessa não apenas a produção escrita de Lima, como também e principalmente o viés performático do poeta, o qual denomina-se Cenopoesia.

Uma das noções da Cenopoesia estabelecidas no livro-manifesto de Lima está a ideia de mover um repertório durante a *performance*. Essa proposta caracteriza a possibilidade de livre escolha do *performer*. De maneira arbitrária a adaptação encenada pela trupe está baseada nas obras do poeta Ray Lima combinada a outras obras de outros autores. Esse trabalho, a partir dessa concepção, levanta alguns dados sobre a construção da cena teatral em diálogo com o repertório selecionado pelo grupo com objetivo de explicitar a maneira como, em um mesmo espaço, o grupo mobiliza diversas linguagens e diversos gêneros.

O presente texto observa o cancioneiro que os oraculistas utilizam na peça, colocando em questão as possíveis motivações do repertório escolhido. Dentro desse "panorama", uma cena é selecionada para análise mais atenta. A peça na íntegra está disponível em vídeo e pode ser conferida em plataforma digital. Posto que os atores e as atrizes emprestam corpo para a enunciação discursiva de outros, tomando o discurso para si, parece oportuno averiguar mais atentamente a escolha de tal repertório. Nesse campo,

mediando poesia e canção, é erguida a hipótese de que as motivações possuem origens afetivas e políticas.

As canções – peças presentes na peça *Pelas ordens do rei*...

Na publicação *Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena – um relato cenopoético* (2019), é encontrado, na seção anexos, a dramaturgia do espetáculo dos oraculistas, o *Pelas ordens do rei que pede socorro*. Não há correspondência fiel entre esse roteiro dramatúrgico publicado e a encenação do vídeo em análise, dado explicitamente justificável segundo a espontaneidade da apresentação. Também se faz necessário afirmar que não há pretensão de realizar uma comparação estrita dessa ocorrência. Aqui, o roteiro possui serventia norteadora para um mapeamento das canções que são acionadas pela trupe, assim como, quando oportuno, observa-se melhor a mancha das canções escolhidas pela cia teatral, observa-se melhor a interação entre a mancha e a *performance*, ou ainda a maneira auxiliar do papel para o corpo.

Ocupando-se da ordem que as canções aparecem na peça, é possível estabelecer uma espécie de *setlist*: “A coroa do rei” (David Nasser e Haroldo Lobo), “Utopia” (Ray Lima), “Chegue mais perto ator, atriz” (Ray Lima), “Sabiá lá na gaiola” (Hervé Cordovil e Mário Vieira), “Passaredo” (Chico Buarque e Francis Hime), “Saga de Severinin” (Vital Farias), “Franzinos meninos” (Ray Lima), “Triste Partida” (Patativa do Assaré), “Bocado de molambos molhados manchando o chão” (Ray Lima), “Como se consome uma cultura” (Ray Lima), “Poropopó” (tradicional circense), “O poeta descansará no céu” (Ray Lima), “Rei?” (Ray Lima), “Nada de novo se inventa” (Ray Lima), “Testamento do velho índio” (Gereba e Edmilson), “Abre o olho trabalhador” (O Buraco d’Oráculo), “O amor de todo mundo para mudar o mundo” (Ray Lima).

Com exceção de *Utopia*, as canções de Ray Lima estão denominadas de acordo com primeiro verso, não há no roteiro da trupe uma nítida denominação em referência ao cancioneiro do poeta. A partir dessa lista, reitera-se dois aspectos fundamentais para a concepção da peça. O primeiro diz respeito a presença da obra de Lima abrangendo maior espaço ante o trabalho da companhia, e o segundo constata, além da interferência de outras obras, a dinâmica de ritmos que ocorre durante o espetáculo. Esse último caso também ajuda a imprimir uma atmosfera de festa à *performance*.

Mesmo que a obra cancional de Ray Lima não seja conhecida pelo grande público, essa dinâmica de ritmos pode ser confirmada por meio das canções mais difundidas como é o caso da marchinha carnavalesca *A coroa do rei*, o ritmo festivo da música circense *Poropopó* e o lamento de *Triste Partida*.

O roteiro publicado, tal como o espetáculo, não apresenta os dados referenciais das obras movidas pela trupe. Devido essa ausência, alguma pode ter escapado da lista porque, mais que rearranjada em termos musicais, na peça tem canção deslocada de sua natureza se comportando de tal maneira transformada que se torna difícil conhecê-la ou reconhecê-la, pois um dos procedimentos dos oraculistas, tomado como exemplo, é transformar o canto em fala. Ainda em outras palavras, são enunciações que ocorrem sem instrumentalização ou melodia que incidem a percepção musical, entretanto é possível perceber que a fala em cena tem como origem uma canção.

Para comentar a ocorrência dessa receita, remeto a uma cena construída por meio de citações ou referências, em uma sobreposição de muitas vozes. Procurando salientar a poesia na Cenopoesia, a cena é repleta de poemas relacionados a pássaros, uma paisagem sonora que contém ruídos de variadas espécies de aves. Com esse recurso, uma das questões que o grupo procura discutir é a ideia de liberdade. Essa passagem da peça é encerrada por um duro, impositivo e arbitrário silêncio. Na sequência, um dos atores diz “quem lida com a terra macia transforma a terra em poesia”, texto que corresponde a uma estrofe da canção de Vital Farias, *Saga de Severinin* (1982), a qual é levemente parafraseada.

Em poucos minutos seguintes, ainda que ocorra uma leve mudança semântico temática, uma das canções que surge com força é de autoria de Patativa do Assaré, *Triste Partida (1958).* É curioso que (não por acaso?) depois do desfecho abrupto, embora a relação não seja explícita, ouve-se versos do Patativa, isto é, de maneira ambígua, o nome do autor ainda se refere a um pássaro, comumente associado à atividade do poeta, numa tradição em que ele é cantor. A metáfora da cena está baseada explicitamente em cantos de pássaros e transcorre para uma sequência de outros cantos, versos de poetas.

Entorno dessa cena, dentre alguns focos de interesse temático estão a migração e a fome como problematizações. As canções *Triste Partida*, famosa na voz de Luiz Gonzaga, e *Saga de Severinin*, não são cantadas, delas a trupe se apoia em alguns versos e os lançam como fala. Ainda nessa mesma cena, a música cantada é de autoria de Ray Lima.

Seus versos parecem descrever a disposição da imagem que os atores compõem em coro, simultaneamente, no momento em que a entoam. A imagem, coro sem corifeu, cita o quadro Retirantes (1944), de Cândido Portinari.

Sem dúvida, não são os primeiros a aproximar o poema/canção do Patativa do Assaré aos quadros de Portinari, ou mesmo relacioná-las promovendo oportunidade para discutir sobre migração, fome, injustiça, miséria. Também é indubitável que o dado afetivo da obra mobilizada pela trupe aumenta sua fama, ou *vice-versa*, a fama aumenta o afeto, e isso interessa a um grupo que deseja contato com um público em um evento comunicativo cuja premissa é a participação. Quanto mais famosa a obra citada, existe mais a possibilidade da interação do/ com público.

A divisão de cenas na peça não é nítida, não há como determinar concretamente o início e fim de cada uma. A descrição feita diz respeito a aproximadamente cinco minutos de cena. Nesse pequeno intervalo, observa-se a presença assinalada de Ray Lima, Vital Farias, Patativa do Assaré, Cândido Portinari, e de maneira indireta, Luiz Gonzaga e João Cabral de Melo Neto.

Mais que mapear o cancioneiro do espetáculo, a interação do grupo com as referências que transitam na cena descrita impõe um novo recorte, visto que a análise objetiva investigar a mediação do repertório escolhido pela trupe em jogo com os textos de Ray Lima. Para tanto, é necessário um breve panorama sobre as canções *Triste Partida* e *Saga de Severinin*, para na sequência observar os excertos selecionados pelo "O Buraco d'Oráculo" em *Pelas ordens do rei*... de modo a investigar as canções dentro e fora do espetáculo.

"Somos muitos severinos", "lavrador tão popular"

Saga de Severinin[56]

Peço atenção dos senhores
Pra história que eu vou contar
Falo de Severinin lavrador tão popular

[56] Nem sempre a letra presente no encarte do LP é conferida ou autorizada pelo compositor/cantor, motivo que gerou desconfortos para muitos artistas. Ainda que não tenhamos certeza sobre a possível contenda de nossa segunda escolha, optamos pela mancha da canção presente no encarte do disco Cantorias 2 – Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai (1988).

Que morava numa palhoça
E cultivava uma roça perto de Taperoá
E Severinin todo dia lavrava a terra macia
E terra lavrada é poesia

Mexe com a mão na terra
Sobe essa serra corta esse chão
Planta que a planta aponte
Por esses montes lã de algodão

Severinin vivia até feliz
Enchendo os olhos com bem de raiz
E mesmo a plantação tava bonita em flor
E a seu lado sua companheira
Tinha o seu amor
Mas como diz o ditado
e haverá de se esperar
Depois de tudo plantado
Fazendeiro pede pra Severinin desocupar
Já tinha até fruta madura
Jerimum enrramando no terreiro
E tinha até um passarinho
Que além de ser seu vizinho
Ficou muito companheiro
Chega tanta incerteza
A alma presa quer se soltar
Luta, luta sozinho
Qual o caminho de libertar
Severinin ficou *sozinho e só*
Ingratidão não pôde suportar
Correu para o sul aí a construção se civil
De uma vez por todas, de uma vez por todas, desabar
(Vital Farias[57] – 1982)

Lançado em 1982, *Sagas brasileiras* é o título do disco no qual essa canção está inserida. Conforme o nome sugere, o LP (*long play*) pode ser encarado como um projeto que condensa narrativas nacionais e, dessa forma, *Saga de Severinin* apresenta um recorte correspondente a uma parcela da geografia e historiografia nordestina e nortista do Brasil.

À primeira vista, dois fatores saltam em destaque, um corroborando com o outro. Já foi chamada atenção para o termo Saga, presente no título do disco e da canção. Dada sua importância, além de a palavra referir a um tipo de canção narrativa, ela introduz uma ideia repleta de peripécias das quais povoam um imaginário coletivo, lendário, fabular, mitológico. Popularmente o termo também é empregado para referir algo difícil, árduo,

[57] Vital Farias, compositor da canção, também nasceu na cidade de Taperoá, Paraíba.

duradouro, penoso, cansativo, enfim, noções que foram culturalmente extraídas desse tipo de literatura.

A narrativa em *Saga de Severinin* pode ser apresentada do seguinte modo objetivo: trata-se de um lavrador que reside com sua família em uma casa pobre, provavelmente dentro dos limites da propriedade em que trabalha, depois de despejado ele se vê obrigado a migrar do nordeste para o sul.

Severinin pode ser alguém que vende sua força de trabalho para algum fazendeiro, ou um agricultor familiar que não detém os direitos da terra na qual instala-se. Esse segundo caso implica em semelhanças aos militantes e ativistas relacionados às causas da reforma agrária. Somente após estabelecer uma rotina de trabalho, salientando que se trata de um difícil labor, depois de profícua atividade, sob ordens do fazendeiro o agricultor é desalojado. Não há clareza quanto ao modo como ele perde a família e encontra-se só, no sul do país, como construtor civil (pedreiro). A narrativa finda aludindo a ambiguidade entre o ruir da construção civil e o ruir do próprio Severinin.

Um segundo caso diz respeito à possibilidade de aproximação com o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Se, conforme a suposição, há um propósito de o disco contar uma história da nação por meio de músicas, a escolha do nome Severinin enseja uma leitura da canção a partir de um poema e de um poeta nacionalmente conhecidos, servindo de uma maneira enxuta a uma longa narrativa. Alguns elementos estruturais e formais, além do simbólico nome, reforçam a afirmação.

Assim, instaura-se uma duplicidade, pois, reservadas certas medidas, permite uma releitura do poema cabralino ou remonta uma nova história de algum outro Severino que bem poderia ser ou pertencer a mesma diegese do Auto de João Cabral. Cabe lembrar que o Auto, como gênero e linguagem, são peças para vozes (conforme o próprio Cabral orienta), dado esse que reafirma a ambiguidade não apenas entre a canção e o poema, como também entre a história de um Severino contada ou conhecida por muitas pessoas ou a narrativa de muitas que partilham da mesma sina/história de um Severino.

Em ambos, o poema e a canção, o Eu que enuncia e inaugura o texto procura interlocução direta dramatizando um pedido de “atenção dos senhores” para “explicar quem é a que vai”. Nessa apresentação, a finalidade entre eles é semelhante, objetivam contar de e sobre quem é a história. Enquanto o sujeito lírico do poema apresenta-se em

primeira pessoa (“Meu nome é Severino”), o eu cancional distancia-se um pouco, posicionando-se como um narrador em terceira pessoa e fala do outro, sobre Severinin.

De acordo com o poema, dada a quantidade do nome Severino, por ser tantos, encontra-se uma dificuldade para estabelecer uma idiossincrasia, pois ela se perde dentro de um coletivo, ou do contrário, se revela uma identidade coletiva. Segundo escreve Waltencir Alves de Oliveira, é possível apontar uma variação do nome Severino, uma transferência de nome próprio para qualidade, deixando de designar um indivíduo e passando a constituir uma condição social.

> Dizendo de outra maneira, a existência particular que é negada se toma uma qualidade de toda uma camada social, qualidade essa constituída da negação de uma existência, que é por sua vez paradigma da vida de toda uma coletividade. Com isto, severina é a qualidade que designa uma existência negada, a retirada da vida ou a “morte em vida”. É interessante notar também que essa negação da existência e da individualização é demonstrada logo no início do poema com “A Apresentação do Retirante”, já que esse tenta de todas as formas se apresentar e dizer a todos quem ele é, tentativa essa fadada ao fracasso. Junto a isso, surge também o fato de que o retirante só poderia ser conhecido pelo leitor/ouvinte através da migração, o que leva novamente ao topos da viagem como única possibilidade de manutenção da existência para o nordestino. (OLIVEIRA, 2001, p. 19)

Parcialmente, essa leitura também pode ser atribuída a canção, se encarado o sintagma “de Severinin” como locução adjetiva para “Saga”, escrevendo de outra forma, seria o mesmo que “Saga Severina”. Nesse sentido, portanto, Severinin, além de nome encontrado em demasia (“lavrador tão popular”), serve como qualidade atribuída ao indivíduo que partilha da mesma saga severina, uma mesma travessia migrante, ou ainda, serve àqueles que vivem semelhante “condição social”. Nota-se também que tanto o poema quanto a canção referem figuras oriundas de uma similar topografia, um dos “limites da Paraíba”, o outro “perto de Taperoá”, locais onde, segundo as obras em análise, o nome Severino é comum.

Ainda a propósito, a canção diz sobre alguém que, tal como outros de uma mesma comunidade na qual há muitos pobres lavradores acometidos de condições e situações adversas extremas, realiza uma necessária e impositiva migração. Isso pode ser observado nos versos que finalizam a canção:

Severinin ficou sozinho e só
Ingratidão não pôde suportar

Correu para o sul aí a construção se civil
De uma vez por todas, de uma vez por todas, desabar

É intrigante observar o verso que aparece duplicado, única ocorrência em toda a letra da música. No sentido aqui pretendido de aproximar o poema da canção, ele transparece de fato um encerramento, é definitivo, tal como a expressão sugere ("De uma vez por todas"). Por que multiplicar o verso no qual a sentença comunica ideia definitiva? Por que não bastaria dizê-lo uma vez? Mais que recurso do poeta que busca na repetição ênfase, talvez sinalize o desejo de que a sina severina tenha fim como fato. Também pode-se inferir que o verso dobrado diz respeito a uma dupla ambiguidade. No primeiro caso, a repetição imita algo desabando, refere à "construção civil" demolida e à ruína de Severinin. No segundo, a imprecisão está contida na oralidade do vocábulo "civil", isto é, recorrendo ao ouvido possibilita ser escutado "se viu". A repetição alude a uma queda gradual, a algo desabando, sublinha a existência da fatalidade de muitos dos brasileiros que constroem cidades com sua força de trabalho e se destroem como sujeitos, acabam no chão.

Reafirmando uma vida/morte severina, vê-se, portanto, a "construção" de uma busca de liberdade, de uma luta representada por Severinin (inclusive o próprio) "desabar", findar. Conforme escreve Marlise Meyer sobre o poema cabralino, há um "descompasso entre o esperado e o acontecido" (MEYER, 2001, p. 112). Assim como no poema de João Cabral, também ocorre um descompasso na canção Saga de Severinin, pois a fuga migratória resulta em discrepância. Em oposição à expectativa de melhorias, Severinin cumpre a sina severina quando "Correu para o sul" e viu a morte.

Concentrando atenção para outros fatores comparativos, é interessante observar a maneira como é apresentado o ofício de poeta e de lavrador em *Saga de Severinin*:

E Severinin todo dia lavrava a terra macia
E terra lavrada é poesia
Mexe com a mão na terra
Sobe essa serra corta esse chão
Planta que a planta aponte
Por esses montes lã de algodão

Estreitando um pouco os laços entre o gesto da mão que escreve e da mão que ara, ambos se relacionam a criação nos múltiplos sentidos que o termo criar suscita. São verbos que metaforicamente servem para referir trabalho roceiro e trabalho de escrita:

gerar, conceber, germinar, formar, produzir, fabricar, idealizar, elaborar, fundar, compor, provocar, acarretar, desenvolver, originar, plantar, semear, cultivar, fazer...

Veja-se a presença do corpo do trabalhador sinalizado pelo trato manual.

Outra perspectiva para assunto semelhante

Poeta e cantador, Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), mais conhecido como Patativa do Assaré, possui uma vasta coletânea de poemas nos quais se encontra *performance*, cadência de fala espontânea declamada diante um ouvinte/espectador e/ou poemas que são compostos com finalidade de soar bem, nesses casos, tratam-se de poemas que requerem o ouvido durante a leitura da escrita, pois simulam oralidade.

Segundo o próprio poeta, em relatos autobiográficos concedidos em entrevistas[58], Patativa do Assaré sempre viveu no Sertão, nascido e crescido em um meio social hostil, em um pequeno sítio em Serra de Santana, no município de Assaré, no estado do Ceará, lugar no qual desempenhou a profissão de agricultor até a velhice. A partir disso, embora seja uma conjectura genérica, é possível inferir que o discurso contido em seus poemas revela um dado biográfico ou dizem respeito a uma realidade muito próxima ao poeta, crítica a um duro cotidiano, sendo o poeta o porta-voz de uma comunidade devido a força comunicativa e social que descreve.

Também se faz importante destacar que Patativa possuía muitos poemas memorizados. Nesse sentido, seus textos possuem caráter mnemônico, principalmente porque o poeta carrega consigo uma forma cultural guardada e revelada na maneira como compõe ou atribui musicalidade a sua *performance*. Poesia impregnada de uma realidade vivida, mais que um relato, seus textos possuem histórias que não se encontram nos livros de História, mas sim nas vozes de narradores tal como pressupõem a cultura oral, em semelhança aos cantadores sertanejos, cordelistas, repentistas contemporâneos a ele ou seus antecessores.

A canção *Triste Partida* tornou-se popularmente conhecida na voz de Luiz Gonzaga, gravada em 1964, em disco que leva o mesmo nome da música e que é considerado um dos LPs mais importantes da carreira do “rei do baião”. É possível encontrar a versão cantada pelo próprio Patativa em *Poemas e canções*, LP produzido pelo cantor e

[58] Documentário intitulado Patativa do Assaré – Ave poesia, dirigido por Rosemberg Cariry, 2007.

compositor Raimundo Fagner, lançado em 1979. O poema antecede os registros gravados como canção, data de 1958.

A *Triste Partida* é um lamento, um canto profundo e ancestral em que se revela uma urgente denúncia política, um retrato épico da seca em vigorosa entoação emotiva. Na contracapa do disco de Patativa, escreve o poeta: “Não sou político, sou apenas um simples poeta roceiro que fala contra as injustiças e quer a verdadeira democracia”. A canção em análise narra a história de uma família que, acondicionada pela falta d’água, necessita migrar. Explorada por um capitalismo que concentra muita terra em poucas mãos, já na saída, a família segue sua travessia vitimada por outras faces do mesmo sistema.

O poema/a canção possui dezenove estrofes com oito versos, cada uma organizada em duas orações, tal como o oito a quadrão[59]. Nesse movimento, observa-se um diálogo entre duas partes, não exatamente como pergunta e resposta, mas elas se comportam de modo complementar. Na interpretação de Luiz Gonzaga foram acrescentados os versos “Meu Deus, meu Deus” e “Ai, ai, ai, ai”, funcionando na música como um refrão, reforçando na interjeição o intenso tom de uma espécie de prece coral.

A narrativa tem início com a descrição da escassez que amedronta o sertanejo, que vê passar o período das águas. Aponta para uma noção de que o tempo passa sem que a situação se altere.

Setembro passou
Como Outubro e Novembro
Já tamo em Dezembro
Meu Deus, que é de nós.
Assim fala o pobre
Do seco Nordeste
Com medo da peste
Da fome feroz

A treze do mês
Ele fez experiência
Perdeu sua crença
Nas pedras de sal,
Mas noutra experiência
Com gosto se agarra
Pensando na barra
Do alegre Natal

[59] Expressão comum no cancioneiro caipira, cantar o “oito a quadrão” refere a conjunto de versos unidos por duas quadras que resultam em uma oitava.

Rompeu-se o Natal
Porém barra não veio
O sol bem vermeio
Nasceu muito além
Na copa da mata
Buzina a cigarra
Ninguém vê a barra
Pois a barra não tem

Sem chuva na terra
Descamba Janeiro,
Depois fevereiro
E o mesmo verão
Entonce o rocêro
Pensando consigo
Diz: "isso é castigo
não chove mais não"

Apela pra Março
Que é o mês preferido
Do santo querido
Senhor São José
Mas nada de chuva
Tá tudo sem jeito
Lhe foge do peito
O resto da fé

Junto a passagem de Setembro a Março há um gradativo esvaziamento e ressignificação do sentido da fé, pois o sertanejo realiza a experiência das "pedras de sal", vendo que essa não funcionou, renova e "agarra" a esperança do ciclo natalino, torna a mudar em apelo ao santo do mês. Nessa abertura, vê-se uma primeira migração em sentido de apelo a forças espirituais sob consequência de forças naturais. Os versos seguintes correspondem a outra migração, os preparos para a viagem para o sudeste.

Agora pensando
Seguir outra tria
Chamando a famia
Começa a dizer
Eu vendo meu burro
Meu jegue e o cavalo
Nós vamos a São Paulo
Viver ou morrer

Nós vamos a São Paulo
Que a coisa tá feia
Por terras alheia
Nós vamos vagar
Se o nosso destino
Não for tão mesquinho
Pro mesmo cantinho
Nóis torna a voltar

E vende seu burro
Jumento e o cavalo
Até mesmo o galo
Venderam também
Pois logo aparece
Feliz fazendeiro
Por pouco dinheiro
Lhe compra o que tem

Enriba do carro
Se junta a famia
Chegou o triste dia
Já vai viajar
A seca terrível
Que tudo devora
Lhe bota pra fora
Da terra natal

O carro já corre
No topo da serra
Oiando pra terra
Seu berço, seu lar
Aquele nortista
Partido de pena
De longe inda acena
Adeus Ceará

Ante as condições de precariedade impostas pela realidade econômica e social, além do fenômeno que ocasiona a seca, a família é forçada a vender tudo o que possui e é explorada por um abastado fazendeiro. Na contramão desse contexto, existe ainda uma resistente esperança de retorno, com ternura se despede da terra de origem.

Não há nesse recorte uma descrição de bens materiais, destaca-se que o valor econômico da família está contido na criação de animais. Embora não seja descrito como estimação, os animais no contexto de vida roceira costumam ocupar a função tal qual máquinas agrícolas, como patrimônios produtivos. Além disso, é comum que aqueles que dividem ou auxiliam a labuta, tenham outro valor, tratados de maneira sentimental, inestimável. Pode-se ter, nesse caso, um apego emocional, talvez até dependência emocional, por se tratar de algo insubstituível. Nesses casos, em sentido de afeto, ainda que se consiga um outro animal de produção para a função objetiva de auxiliar o trabalho rural, se estabelecem vínculos diferentes.

No dia seguinte
Já tudo enfadado
E o carro embalado

Veloz a correr
Tão triste, coitado
Falando saudoso
Um filho choroso
Exclama a dizer

De pena e saudade
Papai sei que morro
Meu pobre cachorro
Quem dá de comer?
Já outro pergunta
Mãezinha, e meu gato?
Com fome, sem trato
Mimi vai morrer

E a linda pequena
Tremendo de medo
"Mamãe, meu brinquedo
Meu pé de fulô?"
Meu pé de roseira
Coitado, ele seca
E minha boneca
Também lá ficou

E assim vão deixando
Com choro e gemido
Do berço querido
O céu lindo azul
Os pai, pesaroso
Nos filho pensando
E o carro rodando
Na estrada do Sul

A narrativa conduzida pelo eu cancional abre espaço para outras vozes. Nesse momento, com o carro na estrada, percebe-se as crianças lamentando suas perdas aos pais. O primeiro questiona pelo cachorro, o segundo pelo gato, a terceira pela roseira e pela boneca. Todos indagam pelas vidas que ficam para trás, ainda que o último seja um brinquedo, pode-se inferir a vivacidade que a criança atribui ao objeto personificando-o.

Durante a travessia, não aparecem perspectivas de futuro para a família, em sentido do que encontrarão ou o que farão. As crianças questionam o futuro das coisas que ficaram, não estão preocupados consigo, mas sim com o doloroso fim da vida desses, que de alguma maneira, dependiam deles. Os pais nada respondem.

Chegaram em São Paulo
Sem cobre, coitado
E o pobre acanhado
Precura um patrão
Só vê cara estranha
Da mais feia gente

Tudo é diferente
Do caro torrão

Trabaia dois ano,
Três ano e mais ano
E sempre nos prano
De um dia inda vim
Mas nunca ele pode
Só véve devendo
E assim vai sofrendo
Tormento sem fim

Se arguma notícia
Das banda do norte
Tem ele por sorte
O gosto de ouvir
Lhe bate no peito
Saudade lhe molho
E as água nos óio
Começa a cair

Do mundo afastado
Sofrendo desprezo
Ali vive preso
Devendo ao patrão
O tempo rolando
Vai dia e vem dia
E aquela famia
Não vorta mais não

Distante da terra
Tão seca mas boa
Exposto à garoa
À lama e ao pau
Faz pena o nortista
Tão forte, tão bravo
Viver como escravo
Nas terras do sul

Há um desarranjo em relação à expectativa de vida em São Paulo, as pessoas são hostis (de "cara feia", fechada, sisuda) e o emprego conquistado paga um salário desproporcional. O desfecho da narrativa apresenta uma lógica de valores invertida, pois o trabalho é a causa do acúmulo de dívida, e além disso, não é o trabalhador quem recebe do empregador, ele trabalha para saldar dívida com o patronado e é, nesse sentido, escravizado.

É possível formular uma ideia de felicidade pela ausência ou pela perspectiva contrária à tristeza. Com finalidade de permanecer na terra natal, o sertanejo realizou com muito esforço tudo o que pôde, inclusive recorreu a forças sobre-humanas. O gosto e o prazer estão subentendidos na resistência à migração. A maior parte da canção fez uso de

uma descrição da tristeza, isso é observado por meio das palavras “triste”, “saudoso”, “pesaroso”, pressupondo que ao partir a família deixou também o sentido de felicidade, deixou para trás “céu lindo e azul”, pois a perspectiva adiante era obscura. Assim, o que chega nas terras do sul/sudeste é somente um corpo vazio de espírito. A travessia realiza a perspectiva da sobrevivência, mas não há vida no sertanejo.

Triste Partida culmina numa polivalência do termo partir. O retirante não encontra a solução que procurava, partiu (retirou-se, pôr-se em viagem) de sua terra natal, seu lugar de origem e afeição, para viver em análoga situação precária em São Paulo. Ele encontra-se partido (dividido) entre o lugar onde está e o outro onde gostaria de estar, o atual e o saudoso local. O próprio sertanejo encontra-se partido (quebrado), ele perde a terra, casa, seus bens, seus afetos e termina com a perda de si mesmo, partido, isto é, sucumbido, mortificado.

Uma história repetida por muitos, que pertence a muitos

Antes de retomar a análise da cena referida, é importante destacar que o grupo “O Buraco d’Oráculo” já construiu um espetáculo pautado nas biografias dos moradores do bairro São Miguel Paulista, da capital de São Paulo. Também foi utilizado dado autobiográfico do elenco da companhia. Por meio de pesquisa em campo, constatou-se pela história dos entrevistados que muitos eram migrantes nordestinos. A peça *Ser Tão Ser, Narrativas da Outra Margem* (2012) era concebida a partir desse universo cultural.

É do interesse do artista que busca contato com o público identificar como melhor se aproximar para promover trocas, para colocar poeticamente em questão problemas que necessitam de diálogo. Portanto, mover um dado cuja matriz reporta alguma familiaridade, provavelmente, desperta maior interesse da comunidade com a qual e para a qual se dirige.

O conteúdo acessado pelos oraculistas, na ocasião da produção da peça, fomenta a construção de um acervo cultural específico, um cabedal de conhecimento em dança, música, literatura, geografia, história e costumes de uma parcela brasileira. Munidos desses materiais, o grupo pode acioná-los para a criação de novas obras.

Na concepção do *Pelas ordens do rei que pede socorro*, para que o repertório possa ser lançado em cena, é provável que o grupo tenha realizado uma leitura crítica ou tenha

conhecimento crítico sobre algum aspecto discursivo do acervo para disponibilizá-lo em jogo cênico. Dizer um texto de tal maneira para que faça sentido dentro de um novo contexto não é uma escolha ao acaso, mas no mínimo consciente de seu conteúdo.

O que cabe em cena? O que é levado como repertório ou como elemento do repertório? Isto é, pode ser questionado a história, uma forma, uma imagem, um gesto, uma melodia da referência citada na peça... É preciso, em vista disso, observar o modo como o grupo organizou e disponibilizou a cena. Cito a transcrição tal como publicada pela companhia em *Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena*:

> *Pausa.*
> *A dupla, **Cenopoeta 02** e **Cenopoeta 04**, monta a gaiola e **Cenopoeta 01** faz os comentários.*
> *- Bico calado.*
> *- Toma cuidado.*
> *- Que o homem vem aí.*
> *- O homem vem aí.*
> ***Cenopoeta 01**:*
> *Quem lida com a terra macia transforma a terra em poesia.*
> *Mas como diz o ditado e haverá de se esperá,*
> *Depois de tudo plantado, o dono da terra manda derrubá*
> *Já tinha até fruta madura, jerimum ramando no terreiro,*
> *E tinha até um passarim, que além de ser seu vizim, era muito companheiro.*
> ***Cenopoeta 05** e **Cenopoeta 03** são aprisionados pelo "tecido-gaiola". Trocam de varas de pássaros para família retirante.*
> ***Cenopoeta 01**:*
> *Debaixo de um lato-mio medonho. Toinha agarra seu Tonho e abraça a vida que tem. Erosões, eros homens, seus repuxos, seus repuxos...*
> *(silêncio) (som de sinos)*
> ***Cenopoeta 03**: Mãe, tô com fome...*
> ***Cenopoeta 05**: A fome dói. (repetição)*
> ***Todos:** Tem pão velho?*
> ***Cenopoeta 04:** Não, criança.*
> *Temos comida farta em nossas mesas, toalha de linho, talheres de prata, temos mulheres servis, geladeiras, fogão, mas não temos pão.*
> ***Todos**: Tem pão velho?*
> ***Cenopoeta 04**: Não, criança.*
> *Temos pátria, pinga, prisões, armas e ofícios, temos luzes sem almas pelas avenidas, temos índias suicidas, mas não temos pão.*
> ***Todos:** Tem pão velho?*
> ***Cenopoeta 04:** Não, criança.*
> *Tem sua fome vestida de trapos nas calçadas que devoram seus pezinhos de anjo faminto e frágil pedindo pão velho pela vida.*
> ***Cenopoeta 02** organiza o tecido vermelho no chão. Enquanto **Cenopoeta 04** fala, o grupo organiza o tableau vivant.*
> ***Cenopoeta 04**: Mas não temos pão.*
> *(Quando **Cenopoeta 04** chega, finaliza [a formação do quadro]. Pausa. Todos cantam e fazem um giro).*
> *Franzinos meninos*
> *Trouxa na cabeça*
> *Bucho na costela*

Panela sem feijão
Cenopoeta 02:
Do seco nordeste
Com medo da peste
Da fome feroz
Descamba Janeiro,
Depois Fevereiro
E o mesmo verão
Cenopoeta 01:
A seca terrível
Que tudo devora
Lhe bota pra fora
Da terra natá
Agora pensando
Ele segue outra tria
Chamando a famia
Começa a dizer
Cenopoeta 05:
A mais de vinte anos
Nossa gente cultivô essas terra
Plantô nelas... e tudo nasceu.
E agora?! Aparece um dono,
Não sei de onde,
Trazendo um papel
E se dizendo dono da terra!
Pausa. Começa a caminhada pelo tecido vermelho em formato de procissão. Durante a caminhada atriz e ator revezam as falas.

Nesse recorte, é possível observar fragmentos das letras das músicas comentadas. Um excerto da canção *Passaredo*, de Chico Buarque e Francis Hime, antecede uma parte de *Saga de Severinin* e *Triste Partida*. O trecho da canção de Patativa do Assaré foi unificado a um pedaço de texto do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Também a escrita de Ray Lima foi fracionada, o poeta serve como principal base para a construção do espetáculo e as demais obras ecoam sobre sua produção. A sequência contínua de segmentos, retalho por retalho, compõe um texto único.

A *performance* contida nas canções de Vital Farias e Patativa do Assaré recorre a um trato vocal bastante peculiar. O eu cancional de *Saga de Severinin* é acompanhado por um dedilhado do violão, marcando a melodia segundo o canto. Outros instrumentos são utilizados, mas a ênfase sobressai dessa dupla. A *Triste Partida* apresenta uma lamúria à capela. A cantilena do poeta tem uma substância factual que transparece em sua voz, uma subjetividade de quem vivenciou ou acompanhou de perto alguém que viveu semelhante tragédia social relatada.

Destaca-se, portanto, uma importância do trato vocal. Essa importância é mantida na encenação de *Pelas ordens do rei*. Obviamente não possui a mesma forma

apresentada pela referência original, pois são *performances* únicas. Também é importante destacar que o trabalho do grupo não é pautado em *mimesis* vocal ou *mimesis* corporal. Entretanto, tendo em vista as obras referenciadas, os atuadores da companhia mantêm o objetivo de apresentar o texto salientando o uso da voz de maneira crua, quase sem intervenções externas ao corpo.

Observa-se nesses casos uma aproximação muito comum, uma linha tênue que medeia fala e canto. Segundo Mário de Andrade, "cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também" (ANDRADE, 1972, p. 23). Assim sendo, o canto pode ser visto como inerente à fala ou motivado por ela. Em sentido semelhante, Álvaro Antônio Caretta acrescenta atitude a essa mediação, conforme escreve, "o compositor transforma o ato de fala em 'ato de canto' ao produzir um enunciado-canção constituído por elementos linguísticos relacionados a elementos musicais" (CARETTA, 2013, p. 102). A transformação da fala em canto ocorre segundo os efeitos linguísticos que possuem origem na própria enunciação. Assim sendo, o procedimento dos oraculistas ocorre facilmente em via contrária, reconhecem e transferem o ato de canto novamente para ato de fala.

Sob a ausência da melodia, o texto é dito diretamente ao espectador, sublinhando uma parte da narrativa das canções. Na encenação, os atores se posicionam em coro para compor uma figura em referência ao quadro *Retirantes* (1954), de Cândido Portinari, pintura que também possui narrativa semelhante às canções. Somente nesse momento é que entoam um canto. A canção de Ray Lima, em diálogo com a composição do coro, comenta a imagem ("Franzinos meninos/ Trouxa na cabeça/ Bucho na costela/ Panela sem feijão").

Fazer uso de obras diferentes a fim de apresentar uma mesma narrativa evidencia a amplitude da própria narrativa. Cada obra traz consigo um viés diferente, mas os pedaços unidos expõem um cerne, um núcleo sobre o qual se faz necessário dizer algo. A seleção de excertos retirados do repertório no qual todas essas vozes, juntas, contam uma mesma história, constitui um tipo de comunidade. A amplitude é repercutida, poeticamente, em forma de apelo e busca empatia.

Não se trata de um simples tema, de algo banalizado como mote para uma criação superficial. O que é levado à cena, ou o que cada obra desvela, é uma questão humana

inapreensível. Fala-se sobre fome, mas de modo paradoxal, não é possível compreendê-la. Junto a essa questão imponderável estão os desdobramentos em consequência da catástrofe, isto é, a migração e a exploração de pessoas em situação vulnerável, por exemplo.

Podem ser identificados os problemas ocasionados pela seca, fome, migração, assim como podem fazer denúncia, clamar por justiça e manifestar uma vontade de reparo histórico (e infelizmente ainda contemporâneo) para uma questão humana difícil de mensurar. Todas essas narrativas juntas, essa grande quantidade de vozes, partilham desejo de solução. Como saída para a questão, apostam na democracia.

Em operante colagem de camadas sobre camadas de elementos circum presentes, os oraculistas fazem da soma do repertório, dos objetos que encontram no entorno e de si mesmos, um novo poema.

Referências

ANDRADE, Mário de. Música brasileira. In: **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. Livraria Martins editora S. A. Brasília, INL, 1972.

ASSARÉ, Patativa do. **Poemas e canções**. Epic, 1979.

CARETTA, Álvaro Antônio. Letra e Melodia na amplificação da canção popular brasileira. In: **Estudo dialógico–discursivo da canção brasileira**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2013.

FARIAS, Vital. **Sagas brasileiras** [Vinil]. Araponga/ Lança/ Polygram, 1982.

LIMA, Ray. **Pelas ordens do rei que pede socorro**: um roteiro-manifesto da Cenopoesia. Maranguape: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

MEYER, Marlise. Mortes severinas. In: **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2001.

O BURACO D'ORÁCULO. **Pelas ordens do rei que pede socorro**. O Buraco d'Oráculo. Youtube. 29/Ago./2019. 59min37s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MyVftn6XdgM. Acesso em Outubro/ 2024.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **A Leitura da Leitura de Morte e Vida Severina** – Auto de Natal Pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60. 2001. 175 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

Patativa do Assaré – Ave poesia. Direção: CARIRY, Rosemberg. Produção: CARIRY, Petrus. Fotografia: Jackson Bantim, Hermano Penna, Luiz Carlos Salatiel, Beto Bola e Ronaldo Nunes. Fortaleza – 2007. Documentário, longa-metragem. 84 min.

PAULO, Edson et. al. (Org.). **Buraco 20 anos: da (r)existência na rua à poesia em cena** – um relato cenopoético. São Paulo: O Buraco d'Oráculo, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete et. al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.